



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS DE SÃO CRISTÓVÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos

Jardim Rosa Elze s/n - São Cristóvão (SE) CEP 49.100-00

OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INDÚSTRIA CULTURAL NO REGIME MILITAR

SÃO CRISTOVÃO/SE

2015

MIRELLE SACRAMENTO DE JESUS

**OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INDÚSTRIA
CULTURAL NO REGIME MILITAR**

Artigo científico apresentado para a
disciplina: Prática de Pesquisa Histórica,
sob orientação da Prof. Dra. Célia Costa.

SÃO CRISTOVÃO/SE

2015

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
JOÃO GOULART E O GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964.....	06
OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR.....	10
O III FESTIVAL DA RECORD: ASCENSÃO DO TROPICALISMO.....	14
INDÚSTRIA CULTURAL.....	21
DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	25

OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA E A INDÚSTRIA CULTURAL NO REGIME MILITAR.

Mirelle Sacramento de Jesus*

RESUMO: O presente artigo analisa o desenvolvimento da indústria cultural no Regime militar, a partir dos Festivais de Música Popular Brasileira televisionados, fazendo um contraponto com o conceito de Indústria Cultural, criado pelos pensadores frankfurtianos Theodor Adorno e Max Horkheimer. Com a expansão do mercado fonográfico brasileiro no período dos festivais, sobretudo durante o regime militar, a indústria cultural se impôs, porém observou-se que esta ao contrário do que afirma estes pensadores, não resultou na alienação dos indivíduos. Para tanto, utilizamos como fontes, documentários e vídeos sobre os festivais, como também jornais da época e a letra de algumas canções, a fim de embasarmos com maior consistência nossa discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Regime Militar; Festivais; MPB; Indústria Cultural.

ABSTRACT: The present article analyzes the development of Cultural Industry during the Military Regime, through the Brazilian Popular Music Festivals televised, making a counterpoint to the concept of the Cultural Industry, created by the Frankfurt School thinkers Theodor Adorno and Max Horkheimer. With the expansion of Brazilian phonographic market in the period of the festivals, especially during the Military regime, the Cultural Industry was imposed; however, it was observed that, contrary to the claims of these thinkers, did not result in alienation of individuals. Therefore, were used as sources, documentaries and videos about the festivals, as well as newspapers of the time and the lyrics of some songs in order to motivate consistently our discussion.

KEY WORDS: Military Regime; Festivals; MPB; Cultural Industry

* Graduanda do curso de Licenciatura em História da Universidade Federal de Sergipe. Trabalho de conclusão de curso do segundo semestre de 2014, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Célia Costa Cardoso.

INTRODUÇÃO

Em 31 de março de 1964 instaurou-se o Regime Militar no Brasil, resultado de um golpe de estado, que durou 21 anos. Este período foi marcado por uma intensa repressão aos opositores políticos, através de prisões, exílios, torturas e assassinatos, para conter aqueles que fossem contrários à política vigente.

O Regime Militar utilizou-se de diversos métodos persecutórios para vigiar aqueles envolvidos com a música, programas de TV e rádio, comportamentos entre outros que lhes pudessem ser hostis. Nesse contexto, a utilização da censura com finalidade política tornou-se habitual, ampliando-se o raio de atuação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Compositores, intérpretes e músicos se depararam com as limitações impostas pelo Regime Militar e muitos deles foram exilados, presos ou perseguidos.

Apesar da repressão militar nesta época, a cultura popular brasileira estava em alta, a indústria fonográfica e televisiva cresciam por meio de uma ação conjunta, qual seja: os festivais de MPB televisionados. As emissoras de TV, principalmente a Rede Record e a Rede Globo, competiam entre si para atrair espectadores para os programas musicais, e foram nestes festivais que os músicos da MPB promoveram sua música e por vezes registraram alguma forma de protesto.

Vê-se que os Festivais da Canção realizados ao longo das décadas de 1960 e 1970 foram sem dúvida, um marco na história da música popular brasileira. Nessa época, novos talentos foram revelados, movimentos musicais se revigoraram e provocaram um redimensionamento da música popular brasileira. Como assevera Renato Terra:

A chamada era dos festivais não só serviu de contraponto à ditadura, revelou nomes de peso e lançou modismos, como também foi a gênese da MPB diversificada e sofisticada que conhecemos atualmente. Entre 1965 e 1972, o país parou muitas vezes para discutir letras, harmonias, melodias e ideologias políticas por causa dos festivais. (TERRA, 2013,p. 12,,)

Os festivais tiveram fundamental importância para a popularização da MPB. Na década de 60 vários eventos foram realizados em estádios, programas de televisão, teatros, consagrando artistas e consolidando o ritmo, e também eram extremamente oportunos para as gravadoras na busca de novos artistas para seus próximos álbuns.

Para compreendermos os Festivais de MPB no Brasil, foram utilizados os estudos de Zuza Homem de Mello, Christopher Dunn e Marcos Napolitano, dentre outros, pois possibilitaram contextualizar a época, além de ajudarem na compreensão do funcionamento dos Festivais, debates estético-ideológicos, canções vencedoras, e outros questionamentos que se levantaram no andamento da pesquisa. As fontes utilizadas foram os documentários sobre os Festivais, que apresentam imagens e entrevistas reveladoras com os protagonistas daquela época, além de algumas canções e reportagens feitas naquele período.

Neste diapasão, para refletirmos acerca dos festivais de canção e suas implicações com o mercado fonográfico teremos algumas considerações sobre a Indústria Cultural, observando o contexto histórico em que se encontravam os festivais, e o desenvolvimento de uma indústria cultural no Brasil, fazendo um contraponto com a crítica elaborada pelos pensadores frankfurtianos Adorno e Horkheimer, que argumentavam que a indústria cultural era um sistema padronizado para iludir as massas que engessava a criatividade individual e o pensamento crítico.

Esses pensadores afirmavam que a indústria cultural “ludibria perpetuamente seus consumidores” com promessas de abundância material, liberdade e felicidade, mas em última instância deixa-os cegos para a labuta e a exploração da vida cotidiana no sistema capitalista. (ADORNO, 1972, p. 139)

I – JOÃO GOULART E O GOLPE CIVIL-MILITAR DE 1964

Em 31 de Março de 1964 o então presidente do Brasil João Goulart fora deposto de seu cargo através de um golpe civil- militar, inaugurando-se uma era na qual os militares assumiram a construção de um novo tipo de poder, tomando a máquina do Estado, e assegurando o controle da administração pública. Os militares não só realizaram uma preparação para ocupar o poder, eles definiram um “projeto nacional coeso” que se estendia tanto às forças armadas quanto à sociedade civil. (AZEVEDO, 2012.)

O clima de intranquilidade reinava no Brasil. O então presidente João Goulart não era bem visto pela população, que exigia mudanças em seu governo, por conta da grande inflação e das greves que vinham ocorrendo. Carlos Fico assevera:

A atmosfera política era de grande agitação não apenas entre militares, políticos e empresários que queriam livrar-se do governo. João Goulart defrontara-se, no início de 1964, com sua própria fragilidade. Chegara à Presidência da República por acaso e por sorte, após a surpreendente renúncia de Jânio Quadros e contra a vontade dos ministros militares, que só admitiram sua posse depois de tratativas políticas que o enquadraram: às pressas, instaurou-se no Brasil, em 1961, um regime Parlamentarista, que tolhia os poderes do novo presidente. (FICO, 2012, p. 16)

Inicialmente João Goulart era um presidente sem poder, pois fora aprovado pelo Congresso um Ato Adicional que transformava a república brasileira em uma República Parlamentar. Nela o presidente é chefe de Estado, e o primeiro-ministro é o chefe do governo. Este Ato adicional previa um plebiscito sobre o sistema parlamentar, a ser realizado em 1965: “Art. 25. A lei votada nos termos do art. 22 poderá dispor sobre a realização de plebiscito que decida da manutenção do sistema parlamentar ou volta ao sistema presidencial [...]” (BRASIL, Emenda Constitucional nº 4 de 1961, art. 25). Mas Jango, como era apelidado João Goulart, trabalhou junto aos partidos políticos e o plebiscito foi antecipado para janeiro de 1963. O resultado restaurou o presidencialismo.

Para incentivar a economia, foi elaborado pelo ministro do Planejamento, Celso Furtado, um Plano Trienal. Pretendia-se combater a inflação, que estava em ascensão, e desenvolver a economia privilegiando o setor industrial. “Contudo: era um plano contraditório: como praticar uma contenção de gastos para frear a inflação e, ao mesmo tempo, investir no desenvolvimento?” (SCHNEEBERGER, 2003, p. 326)

Embora o plano contivesse algumas promessas desenvolvimentistas, não agradou aos defensores das reformas de base. Estas reformas eram uma espécie de interpretação trabalhista da linha política tratada pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB no final dos anos 50, e que na gíria comunista, objetivava encaminhar o

desenvolvimento capitalista brasileiro no rumo de uma revolução nacional e democrática. (FICO, 2012, p. 17). Durante o ano de 1963, Jango foi sistematicamente convidado a abraçar a luta pelas reformas de base, pois procurava manter o apoio da esquerda, sem rejeitar, todavia, o apoio parlamentar e político dos setores mais conservadores.

A decisão governamental de realizar as reformas de base radicalizaram as posições da esquerda e da direita. O empresariado se sentia ameaçado por um governo que cada vez mais se aproximava dos movimentos populares. Por seu lado, as forças de esquerda pressionavam por mudanças estruturais. Na noite de 13 de março, em um comício diante da Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro, o presidente assinou o decreto de nacionalização das refinarias particulares e de desapropriação de terras à margem de ferrovias e rodovias federais.

A reação dos grupos conservadores foi imediata. A elite e a classe média organizaram manifestações públicas de repúdio ao governo federal, nas principais cidades brasileiras. Sob o tema “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”, centenas de milhares de pessoas foram às ruas. A sociedade brasileira estava dividida politicamente.

A intranquilidade atingiu as Forças Armadas. O chefe do Estado Maior do Exército, general Castelo Branco, articulava o golpe. A revolta foi desencadeada por iniciativa dos generais Olímpio Mourão Filho e Luís Carlos Guedes, comandantes de regiões militares em Minas Gerais, em 31 de Março de 1964. Os governadores dos três principais estados, Magalhães Pinto, Carlos Lacerda e Ademar de Barros aderiram ao movimento militar.

Sem base de sustentação militar em Brasília, João Goulart voou para o Rio Grande do Sul a procura de apoio. Porém, as guarnições militares gaúchas também aderiram ao golpe. O congresso, sob pressão militar, empossou o presidente da Câmara, Ranieri Mazzili, na função de presidente quando Jango ainda estava em território nacional. Compreendendo que o golpe se consumara, Jango decidiu se exilar no Uruguai, no dia 04 de Abril. (SCHNEEBERGER, 2003, p. 328)

Mas uma junta militar assumiu o poder executivo federal. Era composta pelo general Costa e Silva, pelo brigadeiro Francisco Correia de Melo e pelo Almirante

Augusto Rademaker. Os americanos apoiaram o golpe e reconheceram o novo governo. No dia 09 de abril foi decretado o Ato Institucional nº I, dando à Junta poderes excepcionais, como bem explica Fico “foi o instrumento que permitiu as primeiras cassações de mandatos parlamentares e suspensões de direitos políticos, feitas inicialmente pelo próprio “Comando” e, posteriormente, pelo presidente da República durante sessenta dias.” (FICO, 2012, p. 20)

No dia 11 de Abril, o Congresso escolhia o novo presidente da República, para governar até Janeiro de 1965. O escolhido foi o general Castelo Branco, o coordenador do golpe contra João Goulart. Assim iniciava-se a ditadura militar, ainda que com certas aparências de democracia e legalidade.

Marcada pelo domínio arbitrário do poder executivo, o regime militar durou 21 anos, tempo suficiente para provocar grandes mudanças na estrutura política, cultural e econômica do país. Os militares justificavam suas intervenções a partir de alguns motivos, como bem explica Sônia Cristina:

Segundo os militares, as razões eram as seguintes: caos, desordem, greves e instabilidade política, provenientes da incompetência administrativa de João Goulart; crescimento do perigo comunista e esquerdismo, em especial do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e de outros partidos de esquerda que tentavam atender às reivindicações da classe operária, influenciando inclusive o governo e o meio militar; razões militares, centradas numa crise hierárquica militar, na insatisfação dos militares em relação à remuneração, na interferência do governo em assuntos militares e na redução do orçamento militar; razões econômicas, tendo como principais queixas a estagnação econômica e a inflação; influências externas, marcadas principalmente pela influência norte-americana. (COUTO, 1998, apud, AZEVEDO, 2012. p. 45)

O golpe se deu, principalmente, pela ocupação dos militares nas instituições políticas, econômicas e culturais que deveriam estar nas mãos dos civis e dos seus representantes legitimamente eleitos. Deste modo, as forças armadas permaneceram no controle político do Estado, intervindo de forma severa na composição do poder público.

Em pouco tempo os militares conseguiram ter o controle da situação, enfraquecendo e por conseguinte suprimindo mais tarde qualquer forma de luta revolucionária no Brasil. Vários órgãos de repressão política foram criados, com o

objetivo principal de despolitizar a sociedade, infundindo a tortura e o medo aos “subversivos”. Embora a repressão e a censura fossem uma constante ao longo de todo o regime, os momentos de maior coibição popular se deu durante os governos presididos pela denominada “linha dura”, que se estendeu pelos mandatos de Costa e Garrastazu Médici.

Não obstante os anos de repressão, o país possuía intelectuais, artistas, professores, jornalistas, pessoas comuns que batalhavam por um país mais justo e que viam na arte, em especial a música um modo de reproduzir suas ideologias. Essas expressões populares puderam ser transmitidas através dos veículos de comunicação, a exemplo da televisão que começava a se consolidar no país. Os Festivais de música televisionados foram de extrema importância para a implementação de uma indústria cultural no país, pois através deles institui-se uma dinâmica de produção tanto artística como também mercadológica, como bem expõe Felipe Araújo Carvalho:

Os festivais televisivos são importantes para entender um dos principais espaços que os cantores tinham para se apresentar, um ambiente que não se restringia apenas aos palcos, mas era passado em todo o Brasil pela TV, num momento em que a indústria fonográfica e a televisiva cresciam vertiginosamente, sempre visados pelos censores da ditadura que dedicavam aos meios de comunicação uma preocupação especial. Um determinado ato de “subversão” da parte dos artistas que se apresentavam na televisão, em especial nos festivais, seria visto em diversos Estados do Brasil e influenciariam diversos jovens. Assim, os militares se prepararam na tentativa de impedir que determinadas músicas ganhassem os prêmios máximos ou mesmo que fossem classificadas para as finais, obtendo relativo sucesso em alguns casos no qual modificaram até mesmo o júri, como no FIC de 1972. (CARVALHO, 2008. p. 27)

O Regime Militar foi um período em que muito se investiu nos setores de comunicação, principalmente em televisão, aumentando o consumo da população, e as vezes servindo como um fato de desviar a atenção das pessoas dos fatos que aconteciam durante a ditadura. Esses fatos poderiam provocar a coisificação do homem, como explicam os estudos de Adorno e Horkheimer.

II - OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR

O Festival é um evento que pode ser compreendido de duas maneiras, a primeira é um modo de reunir exposições artísticas durante um certo tempo, tendo como denominador comum um gênero musical, como o rock, ou uma determinada área artística predominante, como o cinema. Nesse modelo de festival não há competitividade, sendo apenas uma feira de amostras de certo setor artístico, tendo como objetivo apresentar, num curto espaço de tempo, novas tendências, novas obras, ou mesmo rememorar obras de artistas consagrados. (MELLO, 2003, p. 13)

No Brasil, podemos considerar como um precursor deste modelo, o I Festival da Velha Guarda, promovido pelo cantor e radialista Almirante² através da Rádio Record em 1954, trazendo músicos como Pixinguinha, Donga e João da Baiana³ para apresentações no Teatro Colombo e no Parque do Ibirapuera. Esse festival tanto agradou, que no ano seguinte fora promovida a segunda edição do evento, e agora com o apoio da TV Record.

O segundo modelo de festival, também possui o objetivo de ir em busca de novas manifestações, porém é caracterizado pela competitividade. Essa é a grande diferença do primeiro. Como exemplo, temos os festivais de cinema de Cannes e Veneza, que por mais que os concorrentes dissimulem, todos querem a vitória. No Brasil, quando se trata de festival de música popular, a ideia é que seja mesmo uma competição de canções, e não uma competição entre grupos, bandas ou intérpretes. Os concorrentes são de fato, os próprios autores das obras, os letristas e compositores. (MELLO, 2003, p. 14)

José Ramos Tinhorão assevera:

Os festivais brasileiros eram inspirados no festival de San Remo, da Itália, e no festival do Mercado Internacional do Disco e da Edição Musical (MIDEM), da França. Diferentemente dos festivais europeus – ainda que também tenham sido concebidos primariamente para apresentar novos talentos aos profissionais da indústria musical –, os festivais brasileiros eram estruturados como competições de músicas, com prêmios

² Henrique Foréis Domingues, compositor e radialista brasileiro nascido em 19 de fevereiro de 1908.

³ Conhecidos como a “Santíssima Trindade” do Samba, eram os maiores representantes da primeira geração de sambistas do Rio.

em dinheiro para as melhores composições, letras, interpretações e arranjos. (TINHORÃO, 1981, p. 175-6)

Esse tipo de festival de música popular ou de canção, que se instituiu nos anos 60, já existia no Brasil: eram os concursos de músicas carnavalescas promovidos nos anos 30 no Rio de Janeiro. Anos depois, o grande aumento de novas composições propostas a animar o carnaval estimulou a Casa Edison do Rio de Janeiro, uma das primeiras gravadoras do Brasil, a realizar um certame. Então, em 18 de janeiro de 1930, fora realizado no Teatro Lírico a primeira edição desse concurso, premiando Ary Barroso com a marcha “Dá Nela”, cantada por Francisco Alves, Bento Mussurunga e Carolina Cardoso com a marcha “Vem Cá Neném” e Clóvis Roque com “Melindrosa futurista”.(MELLO, 2003, p. 14)

A partir daí, os concursos foram realizados por vários anos seguintes, e faziam parte das festividades oficiais do carnaval do Rio e eram realizados pelo Departamento de Turismo da Prefeitura do Distrito Federal. O Carnaval tornou-se oficial em 1932 e a partir de então surgiram as premiações e subvenções.

Quanto aos critérios de eleição dos vencedores, Zuza Homem de Melo explica: “Uma das formas de escolha era a da música mais aplaudida durante a apresentação. Ou a mais cantada. A outra era o juízo de um júri nem sempre muito abalizado. Havia também o sistema de votação, o chamado voto popular, mas também esse teve seus percalços, as injustiças que o tempo se encarregou de passar a limpo”. (MELO, 2002, p. 8).

Nos anos 60, estes concursos ganharam uma nova roupagem. O primeiro festival de canções competitivos da história da música popular brasileira foi realizado pela Rádio e TV Record em dezembro de 1960. Mas na verdade não se chamava festival nem concurso e sim “I Festa da Música Popular Brasileira”. Este evento não teve muita repercussão, mas fora o primeiro entre os outros nacionais com participação de compositores de outros estados do país.

O primeiro festival televisionado foi patrocinado pela TV Excelsior do Rio de Janeiro em 1965. O evento apresentou uma nova geração de músicos da MPB ao público, como Wilson Simonal, Claudete Soares e Geraldo Vandré, e outros já

consagrados como Elizeth Cardoso, Altemar Dutra, Cauby Peixoto. Porém a estrela daquele festival fora Elis Regina, que ganhou o primeiro prêmio pela interpretação da canção “Arrastão” de Vinícius de Moraes e Edu Lobo.

Zuza relembra a apresentação da “pimentinha”, como era carinhosamente chamada por Vinícius de Moraes:

Elis sabia desde a véspera que no júri ainda havia empate e que a vitória de “Arrastão” estava muito difícil. Fez uma apresentação empolgante para os presentes no teatro e para os que assistiam pela televisão. O teatro veio abaixo, foi uma ovação emocionada e incontida. Depois dessa final, surgiu na imprensa o apelido “Élice” Regina, que ela odiava e teria sido criado pelo sarcástico Ronaldo Bôscoli. (MELLO, 2003, p. 69)



Capa do disco lançado pela Philips em 1965. [Fonte: site Prefiro Vinil.]⁴

Com o sucesso do concurso da Excelsior, outras emissoras importantes também promoveram seus festivais televisionados. Os concursos mais importantes foram o Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, que apresentava apenas artistas

⁴ Disponível em: http://www.prefirovinil.com.br/disco/ELIS_REGINA-ARRAST%C3%83O/ALELUIA-114959/ > Acesso em Fevereiro de 2015.

brasileiros, e o Festival Internacional da Canção (FIC), transmitido pela Rede Globo no Rio, dividido em competições nacionais e internacionais.

Em 1966, Excelsior, Globo e Record já possuíam seus festivais e disputavam entre si uma hegemonia que na maioria das vezes ficava com a Record de Solano Ribeiro, que fora produtor do primeiro festival, da Excelsior, mas que se transferiu para a Record. O próprio fala sobre os festivais em entrevista ao jornal da tarde:

Os festivais não surgiram do dia para noite. No início dos anos 60, existia uma forte movimentação musical a partir da Bossa Nova, com base no Rio. Em São Paulo havia muita gente fazendo boa música [...] Logo percebi que os encontros despertavam grande interesse e, de repente, poderiam acontecer num lugar maior. Na época, o centro acadêmico do Mackenzie fazia um espetáculo chamado O Fino da Bossa, de muito prestígio, e que trazia o pessoal do Rio. Isso reforçou a ideia de alugar um teatro. Alugamos o antigo teatro de Arena. A primeira apresentação foi um sucesso extraordinário. E aí chamamos esses espetáculos de Noites de Bossa. [...] Naquela época o Boni (José Bonifácio Sobrinho) me chamou para trabalhar como coordenador de programação da TV Excelsior. Fazia de tudo um pouco, até que surgiu a chance de produzir um programa. Aí levei todo esse pessoal para a TV. 5

A TV Record patrocinou o II Festival de Música Popular Brasileira em 1966, realizando-o como sucessor do Festival da Excelsior. Neste evento, Chico Buarque se consolidou como o principal compositor e cantor da nova geração, e também Geraldo Vandré tornou-se o maior proponente da música de protesto.

II.1 - O III FESTIVAL DA RECORD: ASCENSÃO DO TROPICALISMO

5 In: Jornal da Tarde, O homem dos festivais, São Paulo, 13 de agosto de 2000.

Na década de 60, a TV Record era uma emissora de grande referência nacional, quando se falava em música. Na época, tinha programas de muito sucesso a exemplo do “*Fino da Bossa*”, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, e o programa “*Jovem Guarda*” apresentado por Roberto Carlos, um dos precursores do rock brasileiro, e de um modo geral estes programas atraíam o público estudantil altamente politizado.



Fachada do antigo Teatro Record (atual Teatro Abril), no centro de São Paulo. (Oswaldo Michelone/reprodução). [Fonte: site da Rádio Cultura Brasil.]⁶

No ano de 1967, o festival de música popular da TV Record havia se transformado no maior evento da mídia nacional. Christopher Dunn relembra: “Em nenhum estádio de futebol se vê tanto entusiasmo e tanta paixão, o que vem a revelar a imensa importância que os brasileiros dedicam à sua música, aos seus compositores e cantores” (Nunes, 1967, apud, Dunn, 2009, p. 85). Segundo dados do IBOPE, 47, 3% dos espectadores de São Paulo assistiram à Transmissão das finais, realizadas no Teatro Paramount em 21 de outubro.⁷

O êxito dos festivais, também se revelava nos recordes de venda. As músicas dos festivais eram vendidas num pacote de três discos, lançado pela Philips durante a etapa final, e que chegou a ser o LP mais vendido. Do ponto de vista da indústria cultural, foram os festivais, sobretudo os festivais da TV Record, que consolidaram o

6 Disponível em <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/todamusica/arquivo/noites-de-festival>. > Acesso em Fevereiro de 2015.

7 Ver IBOPE, Índices de Assistência da TV, out. 1967.

esquema que articulava estratégias de promoção e divulgação dos artistas (NAPOLITANO, 2004, p. 206).

Inicialmente, o Festival de 1967, apenas ratificou a posição de alguns artistas já consagrados como Edu Lobo e Marília Medalha, mas também testemunhou a entrada em cena das primeiras manifestações musicais do Movimento Tropicalista. Foi neste festival que Caetano Veloso e Gilberto Gil promoveram a primeira intervenção no cenário da música nacional, a que chamaram de “som universal”.

Edu Lobo e Marília Medalha, duas figuras populares da MPB, receberam o primeiro prêmio por “Ponteio”, composição do próprio Edu Lobo e de José Carlos Capinam. Era uma moda de viola que, como a maioria das músicas de protesto, apresentava a música popular como veículo de redenção diante da intimidação e da repressão: “Não deixo a viola de lado / vou ver o tempo mudado / e um novo lugar para cantar.” (DUNN, 2009, p. 86)

A tropicália foi um fenômeno cultural que surgiu em 1967-68, em plena vigência do regime militar, encabeçado por Caetano Veloso e por Gilberto Gil, que apesar de ter recebido um grande apoio de poetas concretistas como Augusto de Campos, de ter se aproximado do teatro com José Celso Martinez e da arte plástica com Hélio Oiticica, além do cinema com Glauber Rocha, foi sobretudo um “fenômeno musical”. (BUENO, 2002.p. 3).

Além de Caetano e Gil, o grupo contava também com Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes (formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias), e Rogério Duprat. Esse fenômeno de contracultura proclamava seu desejo de rebeldia nos discursos, nas vestimentas e na própria postura dos participantes, era portanto, muito mais que uma simples reunião de acordes dissonantes.

Veloso subiu ao palco acompanhado da banda de rock argentina Beat Boys, e vestindo um terno xadrez e uma camisa de gola rulê laranja, apresentou a canção “Alegria, Alegria”, música que ficou em terceiro lugar no festival e que depois se tornou um dos hinos da Tropicália. Caetano jovem cantor baiano, que tinha acabado de lançar seu primeiro LP de músicas de bossa-nova, causou grande estranheza a plateia ao levar um grupo de rock estrangeiro para sua apresentação.

Caetano relembra este momento:

O fato é que enquanto meu currículo era enunciado pelos apresentadores do programa, os Beat Boys, como estava estipulado que todos os grupos acompanhantes de cantores fizessem, apareceram no palco para ligar seus instrumentos e tomar posição, surpreendendo a plateia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça. Iniciou-se uma vaia irada que eu interrompi entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público. (1997, p. 173)

Isso se deu porque na época a guitarra elétrica era considerada por muitos nacionalistas culturais um sinal de “alienação” cultural. A simples presença de um grupo de rock já sugeria a filiação de Caetano à Jovem Guarda. Apesar de tudo ele conseguiu conquistar a plateia que no início se mostrava hostil, mas nas finais o recebeu com muito entusiasmo. Zuza rememora:

Uma letra de empatia instantânea com a juventude que assistia ao Festival, fosse ela da linha esquerdista ou do iê-iê-iê, induzida a fruir da alegria desde o título. Caetano chegou a cair ao final de sua apresentação, consagrado pelos aplausos que vinham de todos os setores do Teatro, dos concorrentes postados nas coxias e dos jornalistas que cobriam o evento. (2002, p. 197)

“Alegria, Alegria” retratava a realidade de uma cidade brasileira moderna, no caso a cidade do Rio de Janeiro, caracterizada pela presença constante da mídia de massa e produtos de consumo. A música de Caetano utilizava a narração em primeira pessoa, porém o tema não era um herói valente lutando pela redenção coletiva. O narrador apenas desfruta de um passeio por uma cidade brasileira, enquanto absorve de forma casual um fluxo de imagens e sensações desconexas, presentes em seu ambiente urbano. Ele não se preocupa com obrigações oficiais, como por exemplo levar uma carteira de identidade: “sem lenço, sem documento / nada no bolso ou nas mãos”.

A música “Domingo no Parque”, ficou em segundo lugar no festival e foi a mais inovadora em termos musicais. O chocante arranjo feito por Rogério Duprat incluía uma

orquestra completa, a banda de rock Os Mutantes e um percussionista tocando um berimbau. Assim assevera Homem de Melo: “ O impressionante arranjo de Rogério Duprat permitiu que tamanho vácuo proveniente das diferentes genealogias musicais entre berimbau e guitarra pudesse desaparecer, fundindo-se ambos para se integrarem harmoniosamente com a orquestra.” (2002, p. 187).

Ambientada na cidade de Salvador, Bahia, “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, retrata um crime passionai envolvendo dois rivais, João e José, e a mulher amada pelos dois, Juliana. O conflito se inicia quando José chega ao parque e vê o amigo paquerando Juliana na roda-gigante, então o ritmo da música se intensifica e José fixa a tenção no sorvete de morango e uma rosa vermelha na mão de Juliana: “O sorvete e a rosa / ô José / a rosa e o sorvete / ô José / girando na mente / ô, José”. O ritmo da música aumenta junto com a fúria enciumada de José que no final mata o amigo com uma faca. Vê-se portanto que os protagonistas não são representados como figuras heroicas, mas sim como pessoas comuns, vítimas de eventos trágicos.

Domingo no Parque foi adorada pelo público, Caetano também relembra este grande momento:

A apresentação de Gil foi deslumbrante. Os Mutantes pareciam uma aparição vinda do futuro. A fricção entre o tema afro-baiano e o som deles era instigante – Beatles + berimbau ou Beatles x Berimbau -, e a belíssima orquestração de Rogério Duprat dava a tudo aquilo um ar imponente e respeitável que trazia a plateia para anos-luz de distância do momento em que, apenas um dia antes, esboçou vaiar “Alegria, Alegria”. (1997, p. 180)

Mesmo com a utilização de instrumentos elétricos, e com músicas altamente subjetivas e fragmentárias que se distanciavam da MPB, as músicas de Caetano e Gil foram de certa forma, bem recebidas pelo público, e o Movimento ganhou força. Vários meses depois que Caetano Veloso e Gilberto Gil lançaram o “som universal” no festival de 1967 da TV Record, a música deles fora apelidada de “tropicalismo” pela imprensa. O nome do movimento era uma alusão à composição “Tropicália”, que por sua vez foi inspirada em uma instalação de Hélio Oiticica.



Gilberto Gil e os Mutantes cantam Domingo no Parque no Festival de 1967. [Fonte: site Jovem Pan]⁸

Ainda em 1967, os tropicalistas se reuniram para o lançamento do disco *Panis et Circenses*, que seria o manifesto musical do movimento, que contou com a participação além de Caetano e Gil, de Gal Costa, Os Mutantes, de Tom Zé e de Nara Leão. O LP foi gravado em maio de 1968 e lançado no final de julho. Em outubro, o álbum já tinha vendido 20 mil cópias, um número bastante considerável para a época.

O momento mais polêmico do movimento Tropicalista ocorreu durante a temporada dos festivais, principalmente no segundo semestre de 1968. Gil e Caetano ganharam notoriedade no Festival Internacional da Canção, patrocinado pela Rede Globo no Rio de Janeiro. Neste evento Gil apresentou a canção “Questão de Ordem”, que introduzia elementos do rock e da música soul afro-americana, porém não agradou muito o público, sendo vaiado pelo público universitário e sua música não foi classificada.

No mesmo evento, Caetano apresentou a canção “É proibido, proibir” cujo nome adveio do slogan popular da rebelião estudantil de maio de 1968 na França que também não chegou às finais do festival. Estas canções expressavam uma atitude anárquica em relação à cultura e à política.

Embora os tropicalistas não obtenham muito sucesso no FIC, eles dominaram o festival de música de 1968 da TV Record, mesmo sem a presença de Gil e Caetano. Este evento televisionado testemunha o surgimento de Tom Zé, de Gal Costa e dos Mutantes como personalidades tropicalistas na mídia, inclusive alguns críticos do Festival da

⁸ Disponível em <http://jovempan.uol.com.br/entretenimento/dois-diretores-em-cena/de-vaias-consagracoes-relembre-os-festivais-de-musica-da-tv-record.html>. Acesso em Fevereiro de 2015.

Record reclamaram que grande parte dos participantes estavam tentando imitar os tropicalistas.

O Festival de 1968 voltou a confirmar a hegemonia tropicalista nos festivais televisionados após o desastre do III FIC. Porém, também marcou o início do fim dos festivais de música televisionados, que foram muito importantes para o desenvolvimento e a divulgação da MPB. Diferente dos outros festivais, o evento fora submetido à interferência dos censores do governo.

Os Tropicalistas também lançaram seu próprio programa de televisão, na extinta TV Tupi em São Paulo. A emissora havia contratado Caetano, Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes e Jorge Ben para um programa chamado “Divino Maravilhoso”.

Como os tropicalistas estavam ganhando visibilidade e notoriedade, suas apresentações irreverentes começaram a se mostrar embaraçosas para o regime militar. Em um dos episódios finais de “Divino Maravilhoso”, os tropicalistas encenaram um funeral televisionado, no qual enterravam o movimento solenemente e em 27 de dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos pela polícia militar.

Dunn, cita um comentário de Caetano sobre a repressão:

Os militares nos viam com muitas desconfiança, porque nós tínhamos aparecido em 67, durou um ano só. Eles não sabiam o que era tropicalismo, se era um movimento político, mas viam que era uma anárquica e temiam. E algumas cabeças intelectuais dentro do exército tinham consciência, eles foram as pessoas mais inteligentes que aconselharam nossa prisão. Eles achavam que era desagregador, que era perigoso” (2009, apud, Dunn, 1996, p. 131).

Como movimento musical, a Tropicália chegou ao fim com prisão dos dois principais artistas, mas sua estética e suas estratégias continuaram a orientar e fundamentar a produção cultural no Brasil.

A televisão foi o meio fundamental de atuação do movimento Tropicalista, principalmente através dos festivais de música popular. A ascensão dos Tropicalistas se

deu com as espetaculosas apresentações que foram televisionadas, a exemplo do célebre Festival de 1967 da TV Record, através do qual Gil e Caetano demonstraram que o uso de instrumentos elétricos e arranjos de rock não eram necessariamente conflitantes com a tradição da música popular brasileira.

Mais do que simples programas de televisão, esses festivais marcaram a história da música brasileira, pois através deles, novos talentos puderam apresentar suas criações e adentrar no cenário musical, pelo espaço que representaram em meio ao Regime Militar. Os Festivais, mobilizaram a população a participar da criação e da renovação na música brasileira e com a tecnologia da televisão puderam alcançar um número muito maior de pessoas na divulgação.

III – INDÚSTRIA CULTURAL

A expressão Indústria Cultural foi elaborada por Max Horkheimer e Theodor Adorno, filósofos alemães e pensadores da Escola de Frankfurt, no final dos anos 1940, porém seu conceito foi primeiramente registrado na obra *Dialética do Esclarecimento* em 1947. Além deles, outros autores também trabalharam o presente tema, aprofundando a teoria, a exemplo do teórico alemão Dieter Prokop, da segunda geração da Escola de Frankfurt.

O conceito de indústria cultural está relacionado com o desenvolvimento tecnológico e industrial da sociedade no século XX e XXI. Com o proeminente desenvolvimento da produção cultural e suas diferentes formas, como por exemplo; música, televisão, rádio, revista, cinema dentre outras, houve uma pluralidade de bens culturais que passaram a ser produzidos e consumidos pelas várias classes sociais.

Theodor Adorno, constata com esse conceito, a exploração comercial e a vulgarização da cultura, assim como a ideologia da dominação, que suprime a possibilidade de reflexão por parte do público sobre aquilo que lhe é ofertado como produto cultural, significando a transformação da mercadoria em cultura e da cultura em mercadoria.

Importante salientar que o termo indústria cultural, é muitas vezes associado a outro, meios de comunicação de massa, porém não são sinônimos. Nem sempre a indústria cultural requer um meio de comunicação, como por exemplo o rádio ou a televisão. “Há territórios no interior da indústria cultural, como o campo de produção

erudita [...] que apesar de requererem a intermediação de um meio de comunicação de massa (ex. a imprensa), não se caracterizam pela produção de bens culturais de massa.” (COELHO, 1997, p. 217)

Para os dois estudiosos, indústria cultural diferencia-se de cultura de massa. Esta é proveniente do povo, dos seus costumes, das suas regionalizações, e sem a intenção de ser comercializada, enquanto que a indústria cultural possui modelos que sempre se reproduzem com a finalidade de desenvolver uma estética ou percepção comum direcionada ao consumismo.

Segundo Adorno e Horkheimer, o termo indústria cultural seria a produção em massa de bens culturais. Porém na sua essência o termo não diz respeito às empresas produtoras nem às técnicas de difusão dos bens culturais, “representa, antes de mais nada, um movimento histórico-universal: a transformação da mercadoria em matriz de cultura, e assim, da cultura em mercadoria, ocorrida na baixa modernidade.” (RUDIGER, 2012, p. 18). Em termos gerais, a indústria cultural representa a extensão das relações comerciais a todas as instâncias da vida humana, que procura adaptar as mercadorias culturais às massas e as massas a essas mercadorias.

Um assunto recorrente nos estudos de Adorno é a coisificação do homem. Ele explica que a constante procura por produtos, técnicas e mercadorias, transforma o homem num ser automático, que não procura evoluir, pensar. Como explica Coelho:

De um lado, portanto, estão os que acreditam, como Adorno e Horkheimer (os primeiros na década de 1940, a utilizar a expressão “indústria cultural” tal como hoje a entendemos), que essa indústria desempenha as mesmas funções de um Estado fascista e que ela está, assim, na base do totalitarismo moderno ao promover a alienação do homem, entendida como um processo no qual o indivíduo é levado a não meditar sobre si mesmo e sobre a totalidade do meio social circundante, transformando-se com isso em mero brinquedo e, afinal, em simples produto alimentador do sistema que o envolve. (COELHO, 1993, p. 14)

Num processo de conquista, sedução e convencimento, a indústria cultural vende ao público bens culturais. Contudo para cativar ao público, não se pode chocá-lo, ou fazê-lo pensar com novas informações que o embarace, mas sim devolver a ele com uma nova aparência o que já é conhecido. Desta forma, a indústria cultural não produz

nada de novo, ela apenas se apropria de elementos da cultura popular ou de elite, banaliza e devolve ao público como algo novo, sem exigir reflexão, pensamento, sensibilidade ou crítica.

3.1 – DESENVOLVIMENTO DA INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL

O regime militar de 1964 foi seguido de uma crise originada no governo de João Goulart, resultado de um dos piores índices de crescimento, insatisfação com a política do governo e inflação recorde. Então o regime tinha como peleja inicial a recessão marcada pelo manejo da inflação e pela política de arrocho salarial.

Com a posse do general Costa e Silva, o chamado “Milagre Econômico” ganha força. O milagre era baseado numa política fiscal de incentivos e isenções que favoreceu o capital nacional e a entrada do capital estrangeiro. Assim, o relaxamento do controle monetário, o crédito fácil e o rápido crescimento geraram o início de uma cultura de consumo, principalmente de bens duráveis e manufaturados como aparelhos de TV.

Partindo da ideia de que a cultura era fundamental para expandir e imprimir a ideologia do regime, qual seja, manter a “segurança nacional”, os governos militares implantaram uma política modernizadora nas telecomunicações. No ano de 1965 foi criada a Empresa Brasileira de Telecomunicações – Embratel, e em 1967 foi criado o Ministério das Comunicações. Em 1968 também surgiram as primeiras emissoras de frequência modulada – FM, e foi criada a Assessoria Especial de Relações Públicas – AERP, que propagava “ideais ufanistas e nacionalistas”.

Marcelo Ridenti explica:

A partir dos anos 70, concomitante à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura já vinha realizando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente. As grandes redes de TV, em especial a Globo, surgiam com programação em âmbito nacional, estimuladas pela criação da Embratel e do Ministério das Comunicações, respectivamente em 1965 e em 1967, e outros investimentos governamentais em telecomunicações, que buscavam a integração e segurança do território brasileiro. Ganhavam vulto diversas instituições estatais de incremento à cultura, como a Embrafilme, o INL, O STN, a Funarte e o Conselho Federal de Cultura. (RIDENTI, 2000, p. 332)

A televisão no pós-64 teve grande expansão transformou-se na principal arma ideológica do governo. Mensagens sobre o desenvolvimento brasileiro e a necessidade de manter a “segurança nacional” foram repassadas à população através das programações, e aos poucos “iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional”. (RIDENTI, 2000, p. 323)

Em meados dos anos 60, a cultura tornou-se o último reduto da contestação política e juvenil contra a ditadura militar. E isso deu-se principalmente na música popular, num movimento que abraçou grande parte dos artistas ligados à bossa nova. A música expressou ao máximo essas características de modernidade e da formação da cultura de mercado no Brasil, especialmente através das canções de protesto e dos festivais de música televisionados.

Os festivais tinham funções muito importantes para à indústria musical: legitimavam artistas já consagrados e revelavam novos, que eram testados imediatamente pela plateia dos auditórios, e também mantinham em contato frequente com o grande público os principais nomes da nova MPB. Eram verdadeiras vitrines de divulgação da música popular. Gravadoras, televisão, rádio e imprensa viam na MPB uma mercadoria com um grande potencial de vendagem, suficiente para alavancar esses setores.

A produção artística teve relativa liberdade no período de 1964 a 1968 a produção. Apesar de já existir a censura, esta pelo menos no cenário musical, se dava de forma mais branda. Por essa razão, as canções passam a ter uma dimensão política muito atuante na crítica ao governo militar, e por *marketing* da Indústria fonográfica, receberam o título de “Canções de Protesto”.

O período de 1969 até meados dos 80 foi marcado pela firmação da indústria cultural e a consolidação de um mercado de bens simbólicos no país, processos estimulados pela política de modernização conservadora da economia do país. Desenvolveram-se nessa fase, os investimentos estrangeiros na indústria fonográfica, ao mesmo tempo que se notou uma forte expansão do mercado de fonogramas. Essa fase fora marcada também pela concretização dos departamentos de marketing nas gravadoras e pela implantação dos enormes estúdios.

Observa-se que a cultura e as artes daquele período congregaram ao mesmo tempo, formas de resistência ao regime militar e formas de associação e colaboração com a Indústria Cultural. A MPB se afirmou como parte legítima e hegemônica no mercado, porém manteve a aura de segmento crítico e intelectual no contexto da ditadura militar. Viu-se a coexistência da Canção de consumo e da canção contestatória político/cultural. Como exemplifica Marcos Napolitano:

Nessa perspectiva a canção brasileira não foi marcada pela mera reação à censura, e que essa não triunfou sobre a canção. É plausível afirmar que a música popular teve alguma responsabilidade pela ampliação das ideias e dos valores da resistência civil, fazendo penetrar o sussurro das conspirações poéticas no círculo do medo construído pela repressão. Além disso, a canção teve grande papel no processo da “batalha da memória”, em torno do período autoritário. (NAPOLITANO, 2010, p. 12).

IV – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da forte repressão e censura durante o regime militar, este foi o principal patrocinador da cultura naquele período, propiciando a infraestrutura necessária para o desenvolvimento da indústria cultural no país, e consolidando o capitalismo no Brasil através do crescimento do mercado de bens de consumo materiais.

A televisão foi imprescindível nas manifestações em que a música estava envolvida, pois fora através dela que os Festivais de Música Popular Brasileira foram veiculados para todo o Brasil. A MPB possuía uma carga simbólica e política muito forte e fora utilizada, juntamente com os festivais e as canções de protesto pelos meios de comunicação de massa para se abastecer de novos artistas e novos públicos consumidores.

Porém, observa-se que apesar de ter sido vastamente utilizada pela indústria musical e fonográfica e de ter desenvolvido um setor de mercado, a MPB não deixou de se apresentar como música contestatória, como uma válvula de escape para expressar os sentimentos de insatisfação em relação à ditadura, dando evidência àqueles que permaneciam do lado oposto ao regime.

Ao contrário do que afirma Theodor Adorno e Max Horkheimer em sua Teoria Crítica, entendemos que não necessariamente a Indústria Cultural irá gerar a

coisificação do homem, pois a mesma não possui apenas um potencial mantenedor e reprodutor do sistema. Ainda que compreendamos que a ideologia presente na indústria cultural signifique sempre dominação, isso não implica dizer a inexistência de resistências a essa dominação. A subjetividade de uma pessoa nunca será reificada por completo.

Naqueles anos, ouvir uma música, ainda que num espaço privado, poderia ser um ato de consciência crítica e cívica e negação dos valores impostos pelo regime. Sobre a audiência individual dos fonogramas no espaço doméstico e privado, Napolitano explica:

Não é exagero afirmar que esse tipo de audiência foi importante, sobretudo no período mais duro da repressão e da censura, pois, além de facilitar a assimilação mais profunda da canção (o “ouvinte atento”, ideal configurado por Adorno), mantinha a mística da consciência crítica superando a vigilância do poder opressivo. (NAPOLITANO, 2010, p. 9).

As canções de protesto apresentadas nos festivais televisionados, apesar de terem sido utilizadas pela indústria fonográfica, levavam sim a sociedade a uma reflexão acerca da realidade nacional, não é atoa que várias delas foram censuradas pelo regime.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. **A Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. **Regime militar e Festival de Arte de São Cristóvão (1972-1985): muito além dos palcos e holofotes**. São Cristóvão: Editora UFS, 2012.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura – Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

DUNN, Christopher. **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FICO, Carlos. **Além do Golpe: Versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: Uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MORELLI, Rita. **Indústria fonográfica: uma abordagem antropológica**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música: História cultural da música popular**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

RIBEIRO, Marcelo da Silva. **Lá do Lado de cá: O País da Tropicália**. Aracaju: Sercore, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RÜDIGER, Francisco, **Comunicação e teoria crítica da sociedade: fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno.** – 2. Ed., rev. E ampl. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

SCHNEEBERGER, Carlos Alberto. **Minimanual compacto de história do Brasil.** São Paulo: Rideel, 2003.

TERRA, Renato, CALIL, Ricardo. **Uma noite em 67.** São Paulo: Planeta, 2013.

TINHORÃO, J.R. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV.** São Paulo: Ática, 1981.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

CARVALHO, Felipe. **FIC maravilha, nós gostamos de você”: música e festivais em tempos de chumbo (1972).** Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008. Disponível em: http://www.historia.ufpr.br/monografias/2008/2_sem_2008/felipe_araujo_carvalho.pdf . Acesso em 08 de Janeiro de 2015.

NAPOLITANO, Marcos. **MPB: A trilha sonora da abertura política.** Revista Estudos Avançados, 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2009/ju446_pag10b.php Acesso em 08 de Janeiro de 2015.

BUENO, Zuleika de Paula. **Geléia Geral: Tropicalismo e modernidade brasileira.** Revista Sociedade, 2002. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/~revistasociedade/edicoes/resumobueno.htm>. Acesso em 11 de Janeiro de 2015.

VIDEOS CONSULTADOS

CALIL, Renato; TERRA, Renato. **Uma noite em 67**. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes e Record Entretenimento, 2010. DVD (85 minutos).

MACHADO, Marcelo. **Tropicália**. Rio de Janeiro: Imagem Filmes, 2012. DVD (87 minutos).

SANTOS, Nelson Pereira dos, JOBIM, Dora. **A música Segundo Tom Jobim**. Rio de Janeiro: Sony Pictures, 2012. DVD (88 minutos).